

LA LANGUE, CET ENNEMI. LES TEXTES NARRATIFS D'AGOTA KRISTOF

L'adaptation cinématographique *Du grand cahier* d'Agota Kristof (réalisée par János Szász) vient de remporter un grand succès : le film a reçu le Grand Prix - Globe de cristal au Festival de Karlovy Vary et a été finaliste pour le Prix Oscar. Cependant, comme nous le savons bien, comme ouvrage littéraire, *Le grand cahier* fait partie de la *Trilogie*, un tryptique vraiment complexe, chef d'œuvre de l'écrivain, et elle est digne, avec d'autres de ses textes (romans, nouvelles, drames), de l'attention d'un public international. Dans ce roman, comme dans tant de textes d'Agota Kristof, la figure de l'émigré(e) et de l'immigré(e), cette représentation de l'Autre revient maintes fois (à voir encore ses autres romans : *L'Analphabète*, *Hier*, de nombreuses de ses nouvelles : *Chez moi*, *Les rues*, *La maison*, *La vengeance* etc..) Grâce à des procédés caractéristiques dont le meilleur exemple est justement la *Trilogie* (un texte long et complexe qui fait un jeu astucieux avec les éléments de l'intrigue et les personnages comme êtres corporels, et, de plus, concernant les noms, les pronoms personnels et les procédés de narration), nous pouvons considérer cet œuvre narratif comme un ensemble dont l'enjeu est de faire voir d'une part la complexité de l'identité dans l'émigration, d'autre part le motif du passage des frontières et des limites dans le sens de la transgression. Et troisièmement, la perte de langue qui s'avère un gain de langue aussi : le gain de la langue de l'Autre, d'une langue que nous pouvons nommer avec le terme et de la perspective de Deleuze et de Guattari *nomade*, ou, avec l'expression de Homi K. Bhabha *hybride*, ou, d'après Donna Haraway, *cyborgienne*.¹

Lors des événements de 1956, à l'âge de 21 ans, Agota Kristof quitte la Hongrie avec son mari et son enfant. Après être arrivée à Neufchâtel, faute de parler français, elle commence à travailler comme ouvrière dans une fabrique-horlogerie. Elle apprend la langue en autodidacte, avec des dictionnaires, et pour l'exercer, elle fait des exercices d'écriture : voilà ce dont naît sa carrière littéraire, d'abord dramatique, plus tard, épique (bien qu'elle ait déjà écrit des poèmes au lycée). Elle devient donc une auteure suisse, d'origine hongroise, écrivant en français - ou bien une immigrée hongroise installée en Suisse, écrivant en français?² Certes, son statut est équivoque.

Cette expérience – celle de n'appartenir à nulle part, de balancer entre deux mondes - s'exprime quelquefois directement dans ses textes. Dans sa nouvelle intitulée *Chez moi* : « Je rentrerai chez moi, un chez moi que je n'ai jamais eu, ou trop loin pour que je m'en souviennne, parce qu'il n'était pas, pas vraiment chez moi, jamais »³ Ou dans *Trilogie* : « Je m'en vais sans laisser personne ni rien derrière moi. (...) Le train arrive, j'y monte. Je n'ai qu'une valise. Je pars d'ici avec guère plus de choses que je n'en avais en arrivant. Dans ce pays riche et libre, je n'ai pas fait fortune. J'ai un visa de touriste pour mon pays natal, un visa valable seulement pour un mois. »⁴ Ou dans le cauchemar *Du canal*, où le héros, qui rentre dans sa ville natale, erre dans les rues incendiées, sans trouver leur vieille maison dans laquelle il a laissé son fils. La situation "immigré" est celle de

¹ Cf. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux*, t. 2. : *Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1980, pp. 434–527. ; Homi K. Bhabha, *Location of Culture*, London, Routledge, 1995, pp. 85-92. ; Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils (coll. Sciences, fictions, féminismes), 2007. <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>

² A voir ce dilemme : Cécile Kovács-Házy, *La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof*. In : Thomas Szende – Györgyi Máté (éds), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Bern, Peter Lang, 2003, pp. 129-140.

³ Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, 2011, p. 523.

⁴ *Idem*, p. 333.

l'Autre, de l'étranger appartenant à une minorité, et comme telle, doit subir la domination de la société majeure ; mais c'est également un état intermédiaire, une zone morte, un no man's land. Ce n'est pas par hasard que la grand-mère de la *Trilogie* (d'ailleurs immigrée, elle aussi, et comme telle, analphabète également) habite à la frontière avec ses petits-enfants, comme pendant une certaine période, Lucas T. aussi.

C'est en demeurant ici et surtout en partant d'ici que l'on peut transgresser le mieux les limites, dans le sens géographique – comme le fait l'autre jumeau – ou bien dans le sens moral et/ou corporel. Quels sont les seuls interdits fondamentaux qui subsistent aujourd'hui ? La pédophilie, l'inceste et le crime de sang, or, dans ses textes nous en sont les témoins plusieurs fois. Les expériences des jumeaux peuvent également être expliquées ainsi, mais la transgression (et avec cela, la subversion de tout système oppositionnel) est encore plus frappante dans le cas de Bec-de-Lièvre qui coïte avec un chien, ou dans le cas de l'Allemand homosexuel et pédophile sur la tête de qui les enfants doivent pisser, ou dans le cas de tous les amours incestueux dont le nid est dans cette zone : la liaison de Yasmine et son père se réalise physiquement ici, mais l'amour incestueux de Klaus envers sa demi-soeur, Sarah trouve – métaphoriquement – ses causes finales aussi dans le passage de frontière. Et le thème de l'inceste – or, il est le plus évident de toute transgression – apparaît maintes fois dans l'œuvre de Kristof, à voir les sentiments tendres de Sandor envers (Caro)Line dans *Hier*, ou la nouvelle intitulée *Ma sœur Line, mon frère, Lanoé*. D'ailleurs, selon Lévi-Strauss, la prohibition de l'inceste est l'interdit par excellence : elle est exceptionnelle en tant que paradoxale, car elle est universelle et culturelle à la fois. Dans les autres cas, Lévi-Strauss pose que tout ce qui est universel, chez l'homme, relève de l'ordre de la nature et se caractérise par la spontanéité, et tout ce qui est astreint à une norme appartient à la culture et présente les attributs du relatif et du particulier.⁵

Michèle Bajolle dans son livre intitulé *Un passé contraignant*⁶ identifie « l'étranger », l'espace au-delà de la frontière à l'espace nomade. Comme la Hongrie communiste, terrain des événements importants de la *Trilogie* est un espace clos, clôturé de barbelés et protégé de mines, le passage de la frontière signifie le passage dans l'espace ouvert comparable à l'espace nomade (l'espace postmoderne) présenté par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. L'espace ouvert est libre, homogène, étant d'un seul plan, où le nomade peut se déplacer dans n'importe quelle direction. Bien que le nomade ait un propre territoire, et suive des chemins, ces chemins ne sont pas communs, habituels, mais appartiennent à lui seul. Bien qu'il y existe des points de références multiples, des points de relais, le nomade hâte de les quitter pour se mettre en chemin. Car, pour le lui, l'essentiel est la situation intermédiaire, la situation pendante, « l'intermezzo » : le nomade est toujours en état de la déterritorialisation (il ne cesse pas de se détacher du territoire donné).⁷ Ajoutons à cela que ce duo philosophes lie cette sorte d'espace au capitalisme moderne, au système économique du pays de l'émigration, au système économique du pays que les personnages choisissent en quittant leur patrie communiste. Selon *Mille plateaux*, le capitalisme moderne (et post-moderne) est justement identifiable au lieu du nomadisme. Mireille Buydens affirme à propos de ce rapport : « Pour faire un usage pervers de la notion, [« d'espace lisse »], on pourrait se demander si le lisse n'est pas un modèle utile pour penser le post-capitalisme financier, dont les flux se concentrent, fuient ou glissent, se déplacent et s'agglutinent sur des valeurs, au gré de "lois", qui ont plus

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.

⁶ Michèle Bajolle, *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 2000.

⁷ Deleuze-Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 471.

d'affinités avec les nécessités mystérieuses d'une météorologie de tempête qu'avec une science prédictive. »⁸ Et nous pouvons citer le livre même : « au niveau complémentaire et dominant d'un capitalisme mondial intégré (ou plutôt intégrant), un nouvel espace lisse est produit où le capital atteint sa vitesse "absolue" (...) Les multinationales fabriquent une sorte de d'espace lisse déterritorialisé où les points d'occupation comme les pôles d'échange deviennent très indépendants des voies classiques de striage. »⁹ Une remarque : bien sûr, le motif le plus représentatif de l'espace ouvert et lisse est le désert qui sera – quoique d'un autre point de vue – lié à l'espace de l'immigration et de l'émigration dans le livre autobiographique de l'auteure, dans *Analphabète* : « Comment lui expliquer [au contrôleur de l'autobus. Gy. F.], sans le vexer, et avec le peu de mots que je connais en français, que son beau pays n'est qu'un désert pour nous, les réfugiés, un désert qu'il faut traverser pour arriver à ce qu'on appelle "l'intégration", "l'assimilation". À ce moment-là, je ne sais pas encore que certains n'y arriveront jamais. ».¹⁰

Nous sommes aussi témoins d'un passage de frontière continuels au niveau de la narration : c'est-à-dire des changements de cadre et avec cela, des changements de la personne grammaticale du narrateur. Un phénomène qui se produit souvent sans que le lecteur puisse suivre qui parle (l'identifier par son nom) et qu'il puisse contrôler la véracité des affirmations du narrateur : les mouvements de cadre signifient des mouvements, des glissements dans l'histoire aussi, ils rendent les identités floues. Encore une remarque : voilà pourquoi peuvent être, selon la narratologie corporelle de Daniel Punday, les mouvements des « corps » dans l'espace - ici les mouvements fictifs du narrateur dans un rêve ou dans un manuscrit a priori autobiographique - si importants : car cet aspect peut montrer comment, sous quelles conditions le monde possible (les mondes possibles) d'un roman se construit. Or, ici presque tout devient incertain : le statut de ces mondes, l'identité des narrateurs, même leur nombre, et, par conséquent, leur mode d'existence corporel etc.¹¹

⁸ Mireille Buydens, *Espace lisse/ espace strié*. In : *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, Les Cahiers de Noesis, n° 3, Printemps 2003, pp. 135-136., cité par Raphaël Bessis, *Le vocabulaire de Deleuze*, http://www.caute.lautre.net/rubrique.php3?id_rubrique=133, http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf

⁹ Deleuze-Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 614.

¹⁰ Agota Kristof, *L'analphabète. Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, p. 44.

¹¹ Quant au cadrage, Daniel Punday cite deux études (Ruth Ronen, *Space in Fiction*, Marie-Laurie Ryan) :

« Indeed, Ruth Ronen's theory of narrative "frames" in her essay "Space in Fiction" seems to me to provide a sophisticated structure for thinking about these movements. Rather than speaking about individual places within a narrative, Ronen organizes her discussion around a spatial *frame*. The advantage of speaking about a particular location as a frame rather than as a space is striking : frames imply a way of distinguishing near and far spaces and setting up transitions between one space and the next. Ronen contrasts the frame to the concept of setting : Frames are fictional places and locations which provide a *topographical determination* to events and states in the story. Frames differ according to their position in the overall organization of the fictional universe. A setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the *topological focus* of the story. A setting is the zero point where the *actual* story-events and story-states are localized.¹² Ronen goes on from here to distinguish frame from setting precisely in terms of potentiality : " frames are constructed in the text as potential concrete surroundings characterized by specific features . . . and should therefore be treated as fictional places (constructs) in their own right" (423). In distinguishing between frames and settings, Ronen captures precisely the importance of moment that I have suggested by reference to Scarry. (...)

Marie-Laurie Ryan has offered the following helpful summary of this modal structure of possible worlds, which is worth quoting at some length :
To form the image of a world, propositions must be held together by a modal operator acting as a common denominator. In the literal sense of term, a possible world is a set of propositions modalized by the operator

Si nous nous concentrons sur un seul extrait, les changements de cadre peuvent être clairs : nous savons dès le début que nous lisons une histoire insérée, le manuscrit de quelqu'un (de Peter ou de Victor p. ex.), que le narrateur nous raconte un rêve etc. Cependant la structure du cadrage peut être décrite dans la *Trilogie* comme un rhizome, un texte qui possède des entrées multiples (et non hiérarchisées), où nous pouvons aborder la narration sous différents angles, et où une quête du sens doit s'avérer absolument vaine. P. ex. nous apprenons plus tard sur le *Grand Cahier* racontant le sort des deux jumeaux que c'est un texte littéraire – tout ce qui y est raconté, est fiction (c'est-à-dire une fiction dans la fiction). De plus, toutes les unités narratologiques de cet ensemble que nous appelons la *Trilogie* – chapitres, parties de chapitres « racontant la vie des narrateurs » (de Lucas(Claus) ou de Klaus) dans la première personne ou dans la troisième personne du singulier, et même les procès verbaux écrits d'après le témoignages des protagonistes sont des « mensonges ». Ce sont des fictions dans la fiction, finalement, des mises en abîmes d'une part, d'autre part ce sont des fictions incompatibles, des fictions qui ne cessent pas de se modifier, et qui ébranlent totalement les autres. La vérité des histoires est constamment mise en question_ et non pas seulement de la manière de *Rashômon* de Kurosawa, que ces unités seraient les versions indépendantes de différents personnages : car ici, les glissements, les fentes et les plis sont tellement compliqués qu'en lisant le livre, on ne sait plus, qui sont les narrateurs, combien ils sont (un ou deux), comment il s'appellent (Klaus ou Lucas ou Claus), comment leur vie s'est passée, et si – après tant de modifications de l'intrigue - il y en aura encore dans le roman.

C'est cette sorte de mensonge qui fonde la narration ; et le mensonge - comme fondement de toute fiction - est très fort thématique dans le roman. (Et non seulement dans ce texte monumental, mais aussi dans *Hier*, où il existe aussi deux versions de la vie du héros, Sándor-Tobias, et quand il en fait une, il finit d'écrire, il renonce à la carrière littéraire.)

P. ex. La tome 3 de la trilogie, *Le Troisième Mensonge* est en effet l'histoire de trois mensonges. Les événements (un garçon passe la frontière avec un homme qui saute sur une mine, puis l'adolescent sera arrêté par les autorités) sont narrés à la troisième personne du singulier, sans cadre. Le garçon dit aux policiers aux policiers qu'il s'appelle Claus T., qu'il a 18 ans, et que cet homme était son père, et son récit semble convenir aux versions précédentes de cette histoire : c'est-à-dire à ce que les jumeaux ont sacrifié leur père pour être libres. Mais le chapitre finit ainsi :

« L'enfant signe le procès-verbal dans lequel se trouvent trois mensonges.

of the so-called *alethic* system : possible, impossible, necessary. . . . Lubomír Doležal enumerates the following systems of modalities :

(1) The *deontic* system, formed by the concepts of permission, prohibition, and obligation.

(2) The *axiological* system, which is assumed to be constituted by the concept of goodness, badness, and indifference.

(3) The *epistemic* system, represented by concepts of knowledge, ignorance, and belief.

the body and kinetic space.

While operators of the alethic system relate AW [Actual World] to TAW [Textual Actual World], the other operators relate TAW to the private worlds of characters. The epistemic system determines a knowledge-world (K-world), cut out from the general realm of perceptions ; the axiological system determines a wish-world (W-world), extracted from subjective value judgments ; and the axiological system determines what I shall call an obligation-world (O-world), dictated by social rules of behavior. In addition to these constructs, which are conceived as either images of TAW (K-world) or as models of what it should be (W-world, O-world), the human mind builds possible worlds as escapes from AW, as true alternatives : dreams, hallucinations, fantasies, and fictions. Let us call them fantasy-worlds, or rather, F-universes, since their structure is that of a modal system. » (Daniel Punday, *Narrative Bodies : toward a corporeal narratology*, New York, Palgrave Macmillan,

L'homme avec qui il a traversé la frontière n'était pas son père.

L'enfant n'a pas dix-huit ans, mais quinze.

Il ne s'appelle pas Claus. »¹²

Et quand, il avoue aux policiers qu'il voudrait devenir écrivain, il ajoute :

« Je veux bien apprendre à écrire votre langue correctement, mais cela me suffit. » Nous apprenons que chez la grand-mère (nous verrons plus tard que ce n'est pas sa grand-mère, mais une paysanne inconnue), il a déjà écrit des histoires dans des cahiers, ainsi, le premier volet de la *Trilogie*, le *Grand cahier* serait ainsi son œuvre : ce premier roman glisse donc dans le statut d'une « fiction dans la fiction » :

« - Je suis vraiment curieux de savoir ce que contiennent ces cahiers. Est-ce une sorte de journal ?

Claus dit :

- Ce sont des mensonges.

- Des mensonges ?

- Oui. Des choses inventées. Des histoires qui ne sont pas vraies, mais qui pourraient l'être. »¹³

Ou dans un entretien entre Lucas et la libraire :

« - Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si vous écrivez des choses vraies ou des choses inventées.

Je lui réponds que j'essaie d'écrire des histoires vraies, mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop de mal. Alors, j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées. »¹⁴

Michèle Bajolle explique ces truquages de narration concernant le(s) narrateur(s), les voix, les motifs les plus importants et le traitement du corps par la schizophrénie.

Elle se demande si le *Grand Cahier* met en scène une dualité *profondément une* (deux personnages tellement proches de l'un de l'autre qu'ils se perçoivent comme ne formant qu'un) ou une unité *profondément double* (un seul personnage schizophrène). A son opinion, il est quasiment sûr que le héros de la *Trilogie* est une seule personne, que le « nous » apparemment inséparable du *Grand Cahier* montre qu'il n'y a qu'une voix, et après la fuite d'un jumeau (est-ce que cette fuite est réelle ?) une rupture totale se forme dans le même personnage. Dans la première partie, cette union est présente au niveau corporel aussi : après que les jumeaux sont battus, « ils » commettent un lapsus : ils parlent de « *notre* corps », « *notre* vue », « *notre* tête », « *notre* bouche », et pas de « *nos* corps » etc. Ainsi, la confusion des deux personnages et des noms (dans l'intrigue, par les procédés de la narration et par jeux anagrammatiques : Lucas/Claus/Klaus) sera absolue. D'autres personnages du roman considèrent cette union comme prouvée : p. ex. les examens graphologiques des autorités (mais y ont-ils eu véritablement lieu ?) affirment que le manuscrit de Claus – selon lui commencé par son frère et continué par lui-même - contient une pure fiction et est écrit d'un seul trait : « Or, l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, c'est-à-dire par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville. »

¹² Agota Kristof, Roman, nouvelles, théâtre complet, p. 368.

¹³ *Idem*, p. 371-372.

¹⁴ *Id.* p. 313.

Michèle Bajolle conclut donc dans son étude mentionnée que l'alliance de la présence d'éléments schizophréniques dans la trilogie et du caractère postmoderne de l'œuvre fait inévitablement penser à Deleuze et Guattari, car l'état de schizophrénie semble être en relation avec l'état de nomade. Le rapport y est clair : le schizophrène (le nomade moderne) va au bout de sa déterritorialisation, qui est l'opération de la ligne de fuite.¹⁵ D'ailleurs, à ce point, nous pouvons attirer l'attention sur l'importance de la situation de frontière et le passage du frontière thématiques dans le roman, surtout qu'il existe une zone de frontière assez large entre la santé et l'aliénation, dont le nom médical est justement le *borderline*.

Mais les protagonistes semblent s'identifier non seulement à leur frère, mais à plusieurs personnages du roman, surtout à des enfants (ou bien par eux, à leur frère) : Klaus souhaite le plus la fusion fraternelle avec son beau-fils, Mathias, ou il voit d'autres enfants à sa place de jadis. A la gare, Claus dit au porteur : « Tu ne pourrais pas la porter bien loin, je le sais. J'ai fait ce travail avant toi. L'enfant dépose la valise :

- Ah, oui ? Quand ?
- Quand j'avais ton âge. Il y a longtemps. »¹⁶

Chez la femme qui l'élève, Klaus se couche souvent dans le berceau du bébé à naître, et dans ce lieu protégé, comme dans un utérus, il a l'impression d'être le fœtus (Lucas, son frère et/ou Sarah, sa demi-sœur (demi-soeur) adorée) : « Chaque fois qu'Antonia me berçait, je sentais les mouvements du bébé, et je croyais que c'était Lucas. Je me trompais. C'est une petite fille qui est sortie du ventre d'Antonia. »¹⁷

(Fusions imaginées, fusions identitaires, fusions corporelles, la perte de toute limite attribuable au personnage, à la personnalité, à l'identité, au corps, au système binaire sexuel : le résultat serait un CsO, un corps sans Organes ? Une hypothèse un peu hasardeuse, mais peut-être non pas sans fondement.)

Un autre aspect important : Agota Kristof, dans l'*Analphabète*, mais également dans ses interviews, prétend de ne jamais avoir appris à parler (et à écrire) parfaitement le français, une langue « ennemie » qui « assassine » cependant en elle le hongrois : que son déracinement est premièrement linguistique.¹⁸

De ce point de vue elle exerce une littérature mineure dont parle Deleuze dans *Kafka*, bien que le statut d'Agota Kristof soit bien différent de celui de l'écrivain juif vivant à Prague dans la Monarchie. L'obligance d'écrire est aussi commune pour les deux auteurs. Pour Kafka, Deleuze mentionne le paradoxe de « l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement ». ¹⁹ Et Agota Kristof écrit : « Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances. Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète ». ²⁰ Or, être analphabète veut dire ici faire une littérature mineure : « combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur, ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? », demande Deleuze. « Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants. Problème des minorités.

¹⁵ Michèle Bajolle, *ibidem*.

¹⁶ Agota Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet, op. cit.*, p. 338.

¹⁷ *Idem*, p. 399.

¹⁸ Agota Kristof, *L'analphabète. Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, pp. 42-43. : « Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés.

C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. »

¹⁹ Deleuze, Paris, Minuit, 1975, (chapitre 3, Qu'est-ce qu'une littérature mineure ?), pp. 42-43.

²⁰ Agota Kristof, *L'analphabète, op. cit.*, pp. 54-55.

Problème d'une littérature mineure, mais aussi pour nous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? Kafka dit : voler l'enfant au berceau, danser sur la corde raide. »²¹

La littérature mineure rend la langue dominante étrangère à elle-même et la fait « tendre vers ses extrêmes ou ses limites », afin de la soustraire à ses usages officiels au service du pouvoir, et caractérisée par l'usage intensif assignifiant.²² Une des trois caractéristiques de la littérature mineure (avec la présence constante de la politique et l'agacement collectif de l'énonciation) est « la déterritorialisation de la langue » qui signifie « écrire dans sa propre langue comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe », par laquelle l'on peut soustraire la langue à tout usage d'assignation et de contrôle, notamment territorial ou identitaire, et la rendre « nomade » et l'entraîner sur une « ligne de fuite ».²³

Le langage du roman possède deux traits apparemment incompatibles. D'une part, il est non-référentiel. Par exemple il n'y a pas de nom propre dans *Le Grand Cahier* : les enfants arrivent de la Grande Ville, les jumeaux sont généralement indiqués par le pronom « nous », le statut familial ou social remplace toujours le nom (Notre Mère, Grand-Mère, le curé, l'officier), ou l'on appelle quelqu'un par un surnom (Bec-de-Lièvre). Ou bien :

« Grand-Mère nous dit :

- Fils de chienne !

Les gens nous disent :

- Fils de Sorcière ! Fils de pute !

D'autres disent :

- Imbéciles ! Voyous ! Morveux ! Ânes ! Gorets ! Pourceaux ! Canailles ! Charognes ! Petits merdeux ! Gibier de potence ! Graines d'assassin ! »²⁴ Un bestiaire entier et qui est en opposition avec les câlineries de la mère :
« Mes chéris ! Mes amours ! Mon bonheur ! Mes petits bébés adorés ! »

A la première impression, l'autre trait semble opposer au précédent. Ce qui est souvent mentionné dans la critique, c'est que les ouvrages d'Agota Kristof gardent un caractère linguistique simple, une écriture minimaliste – comme effet de style - caractérise donc son œuvre. Cependant ce minimalisme (une syntaxe simple, un vocabulaire restreint) peut sembler au lecteur inattentif quasi-référentiel, surtout que « l'art poétique » des deux enfants écrivant leur journal intime repose aussi sur le principe d'une objectivité totale, omettant toute émotion. Mais cette objectivité et cette référentialité seront illusoire à cause des incertitudes, des glissements, des mensonges qui ne cessent pas perturber le texte : « Nous écrivons : “Nous mangeons beaucoup de noix”, et non pas : “Nous aimons les noix”, car le mot “aimer” n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. » Ou : « (...) la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. Par exemple, il est interdit d'écrire : “Grand-Mère ressemble à une sorcière” ; mais il est permis d'écrire : “Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière”. » D'ailleurs, cette caractéristique importante de la littérature mineure – « tuer délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation », un état de langage, où « il n'y a plus sens propre ni sens

²¹ Deleuze, *Kafka, Kafka*, op. cit.

²² Mathieu Duplay, *Littérature mineure*. In : *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Nœsis n° 3, Printemps 2003, p. 216. Cité par : Vocabulaire de Deleuze (réalisé par Raphaël Bessis)
<http://www.cite.uqam.ca/magnan/wiki/pmwiki.php/AER/VocabuDeleuze> ; http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf

²³ Deleuze, *Kafka*, op. cit., p. 33.

²⁴ Agota Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, op. cit., p. 28.

figuré, mais distributions d'états dans l'éventail du mot » - apparaît chez Agota Kristof aussi, quoique tout autrement que chez Kafka, dont la manière d'écrire est le modèle par excellence de la littérature mineure pour Deleuze.

Il existe une autre raison de ce minimalisme: comme l'affirme Cécile Kovács házy,²⁵ tandis qu'Agota Kristof écrit correctement en français, sans fautes grammaticales, la langue qu'elle choisit, se démarque du français littéraire usuel par sa concision qui rend son style dur et cruel. Selon elle, cette caractéristique est due au fait que cette forme brève et concise peut être considérée comme une forme de *calque* de la langue hongroise (car, en omettant souvent la copule des prédications, le hongrois semble souvent une langue concise). (À mon avis, cette observation semble tout à fait acceptable, mais le langage d'Agota Kristof est beaucoup plus tranchant et dur qu'on puisse attribuer cette spécialité à une seule cause.) Elle crée donc une langue hybride, une nouvelle langue jamais existée au croisement de deux anciennes. Voilà une langue hybride ou cyborgienne, celle dont Donna Haraway parle dans son manifeste, à propos des féministes venant des groupes colonisés, p. ex. de Cherrie Moraga. Quoiqu'Agota Kristof ne soit pas une femme de couleur ni lesbienne, sa situation sociale (ouvrière surformée), son statut de l'immigrée, son attachement à ses ambitions d'écrivain, et la manière hybride dont elle utilise la langue et son traitement flou de la narration (quant au sexe, elle tourne son propre sexe en son contraire, mais brouillant ou obscurcissant en même temps les personnages et les sujets narratifs), et avec tout cela son identité, sont semblables à ceux du cyborg de Haraway : « le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre ; il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose précédipienne, l'inaliénation du travail, ou tout autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire de ses origines au sens occidental du terme – ultime ironie puisqu'il est aussi l'horrible conséquence, l'apocalypse finale de l'escalade de la domination de l'individuation abstraite, le moi par excellence, enfin dégagé de toute dépendance, un homme dans l'espace. (...) Le cyborg est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité. Il est dans l'opposition, dans l'utopie et il ne possède pas la moindre innocence. »²⁶

Être en état intermédiaire, n'appartenir à nulle part, être en zone de frontière même en la passant, c'est la condition de l'émigrée – mais n'a-t-elle pas la possibilité de trouver une manière de s'exprimer subversivement, comme l'a le nomade, le hybride, le cyborg?

²⁵ Cécile Kovács házy, La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof, *op. cit.* p. 132.

²⁶ Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007. <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>